

ショパンのノクターンにおける装飾法の研究

津 田 俊 子

I 研究の概要

ショパン (Frédéric François Chopin, 1810年～1849) は華麗さと繊細さによる独特なピアノ技法で新しいピアノ様式を築いた。そのピアノ様式の特徴としては、出生地ポーランドの民俗性 (リズム, 旋法), 大胆な和声法, 楽曲構造における即興性, 豊かな音響などがしばしば指摘されている。特にショパンの魅力に旋律の美しさがあることは否定できない。その旋律傾向は多種多様であると言える。スケルツォやバラードに見られる劇的な表現から, 晩年期の作品における主題的労作と対位法的な展開を示す旋律, さらにマヅルカ, ワルツなどの舞曲的性格をもつ旋律に至るまで多岐に渡っている。しかし, その様々な構成のなかに必ずと言ってよいほど抒情的な旋律が配置されていて, 曲構造に欠くことのできない重要な部分として, その位置を占めている。

抒情的で流麗な旋律の特徴はショパンの全作品に見られるが, とりわけ, その特徴が顕著であり, ショパン特有の装飾が多彩に施されているのはノクターン Nocturne の作品である。本研究はノクターン全作品を対象に, そこに使われている装飾音, あるいは装飾音群を摘出して比較分析を加え, その分析結果に基づいて, ショパンの旋律的特性を考察したものである。

ショパンのノクターンは, アーサー・ヘッドリーのショパン作品表 (注1) によって年代順に列記すると次の通りである。

表 (一)

	調		作 品 番 号	作 曲 年 代	出 版 年 代	第 一 期
Nocturne	e	moll	op・72	1827	1855	
3 Nocturne	b	moll	op・9 (1)	1830	1833	
	Es	dur	op・9 (2)	}		
	B	dur	op・9 (3)	1831		
Nocturne	F	dur	op・15~1	1830 } 1831	1834	
Nocturne	Fis	dur	op・15~2	1830 } 1831	1834	

※ Nocturne	g moll	op・15~3	1833	1834	第 二 期
2 Nocturne	cis moll Des dur	op・27 (1) op・27 (2)	1834 1835	1836	
2 Nocturne	H dur As dur	op・32 (1) op・32 (2)	1836 1837	1837	
※ Nocturne	c moll		1837	1938	
Nocturne	g moll	op・37~1	1838	1840	
Nocturne	G dur	op・37~2	1839	1840	
2 Nocturne	c moll fis moll	op・48 (1) op・48 (2)	1841	1841	第 三 期
2 Nocturne	H dur E dur	op・62 (1) op・62 (2)	1843	1846	
2 Nocturne	f moll Es dur	op・55 (1) op・55 (2)	1843	1843	

ショパンの作品は3期に分けるのが一般的である。ショパンがパリに到着する1831年9月以前のポーランド時代を第1期。健康状態が一時回復して、マジョルカ島から再びパリにもどって活動を始める1840年迄を第2期。ポリフォニックな手法を取り入れて多様な様式を展開した晩年の9年間を第3期として扱うのが慣例である。創作期を表(一)の右側に書き加えた。第2期に含めているノクターン・ハ短調は1938年になってから出版されたもので作品番号がなく、ノクターン全集(注2)からも除外されている。作品15の3は装飾音符が使われていない。これら2曲を研究対象から割愛し、表(一)に※印を記した。作品27の1は小音符による装飾音符はないが、旋律の動きが装飾音の動きと類似しているので研究対象に含めている。なお表(一)の作品番号の括弧書きはアーサー・ヘッドリーの作品一覧表にないが便宜上番号を付記した。

Ⅱ ショパンの装飾音

ショパンの装飾法は多彩であると同時に、旋律の主音符と装飾音符との峻別が困難なことが多い。装飾音の概念は旋律の骨格を作っている主要音の前後に置かれ、主要音を継ぎ生気づけるものである。装飾音は主要音を強調し重みを与え、旋律を美しくして聞く人の特別な注意を呼び起こすものである(注3)。装飾音の演奏方法は時代によって異なり装飾音の歴史は古い。バロック時代の装飾音を詳解した文献で最も貴重なのはエマニエル・バッハの「正しいピアノ奏法の試論」(注3)である。装飾音の研究には欠かせない。本研究はエマヌエル・バッハの「正しいピアノ奏法の試論」で述べられている装飾法を手がかりにして、ショパンの装飾音の分類を試みた。

ショパンの装飾音の分類にバロック時代の古い装飾音を引き合いに出した理由には、1にバ

ロック時代以後、作曲家の個性が尊重されるようになると、作曲家の意識の変更にともない演奏家の即興が許される範囲はしだいに狭まり装飾音は減少した。2にショパンの装飾法が古典派とロマン派のそれより、むしろバロック時代の装飾法に共通点が多く見い出せることである。バロック時代の自由なファンタジー様式に見られる即興性、たとえばチェンバロ曲の各種のカデンスや走句にショパンの装飾法の源流をうかがわせるものがあることに起因する。しかしながらショパンの装飾音は、すべてバロック時代の伝統的な装飾音に合致するとは限らない。本研究では分類の手順として、伝統的な範疇に包含可能なものとショパン独自のものとに分けて考察した。そうすることによってショパン独自の装飾法がより鮮明に、その特徴が把握できると考えるからである。

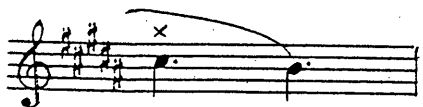
1 伝統的範疇に包含可能な装飾音

エマヌエル・バッハの「正しいピアノ奏法の試論」に述べられている装飾音は、前打音 *Vorschlagen*、トリラー *Triller*、ターン *Doppelschläge*、モルデント *Mordent*、複前打音 *Anschlage*、シュライファー *Schleiffer*、スナップ *Schneller* である。これらの伝統的な装飾音に類似している装飾をショパンのノクターン全作品(表(+))から摘出し要約すると以下のようになる。

(i) 前打音 *Vorschlägen*

前打音のなかでショパンが好んで用いているのは短前打音 *accicatura* と複前打音 *Anschlage* である。バロック時代に多用されていた長前打音 *Veränderlich Vorschläge* (可変的前打音)は、小音符による伝統的な記譜法によらず、ショパンは長前打音の音の長さを演奏者の自由に委ねることなく普通の音符で音の長さを明記している。譜例1, 2は、その用例の作品番号と小節を示している。この長前打音を慣習に従って倚音と掛留の効果として用いている。

譜例 1



op. 9—3, 42m

譜例 2



op. 32—1, 22m

短前打音の用法で時に目立つのは経過短前打音と掛留短前打音、そして先行音を反復する短前打音である。旋律の円滑な進行のために用いられている。譜例3は経過短前打音、譜例4は掛留短前打音、譜例5は先行音を反復する短前打音である。

譜例 3



op・32—1, 34m



op・48—2, 84m

譜例 4



op・55—1, 52m



op・62—1, 4m

譜例 5



op・9—1, 30m



op・9—2, 8m



op・9—2, 27m



op・27—2, 44m

譜例5の先行音を反復する短前打音は、いかにもショパンらしい旋律傾向を示している。小幅な動きから大幅な跳躍に至るまで自在に流動し、決して滑らかさを失うことはない。先行音を反復しない短前打音は譜例6 a, bに示すように、流麗さを損ねないように慎重に扱われている。譜例6 aは点線で示すへ長調の主和音(分散和音)の協和的音響のなかに置かれ安定状態を保っている。bでは2オクターブ以上跳躍するにもかかわらず滑らかさを失わないのは主音を前打音として確保しているからにはかならない。

譜例 6 a



op・15—1, 15m

b



op・9—1, 79m

このほかショパンが用いた短前打音には、短前打音と主音符とを同一音で用いた例がある。この短前打音は主音符の拍より前に先取して、一種の付点音符、あるいは複付点音符のように普通の音符で書いている場合が多い（譜例7 a）。小音符で書いている場合は、後続するトリラーやアルペッジョと結合して複合装飾を形成している。譜例7 b, cは単独で使っているめずらしい例である。この同一音の短前打音が1オクターブ隔てて用いている例は完全1度のものより出現頻度は高い。

譜例 7 a



op. 9-3, 48m

b



op. 72, 47m

c



op. 72, 45m

譜例7 cは主音符と同一音の短前打音を経過的に用いた複短前打音の数少ない例である。

(四) トリラー Triller

バロック時代には既にいろいろな形のトリラーが出そろっていた。エマヌエル・バッハがあげているトリラーは、標準トリラー (*tr*), 上行トリラー (*tr*), 下行トリラー (*tr*), 半トリラー Halb Triller (プラルトリラー Prall Triller) のほかに、後打音つきトリラー (*tr*), 短いトリラー (*tr*) の各種がある。バロック時代の標準トリラーは主音符の上から弾くのが一般的であるが、ショパンの場合は主音符の音から弾き始めることが多い（註4）。

これらのトリラーのうち、ショパンの偏執するトリラーには複合されたものが多く、単純な標準トリラーは非常に少ない（譜例8）。複合的なトリラーには後打音つきの標準トリラー（譜例9）と後打音つきの上行トリラーが多く（譜例10）、先取音つきのトリラー（譜例11）がこれに続いている。

譜例 8



op. 9-1, 13m

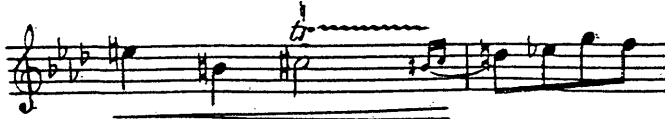
譜例 9



op • 9—2, 7m



op • 9—3, 154m



op • 62—1, 50m



op • 55—2, 54m

譜例 10



op • 32—2, 16m



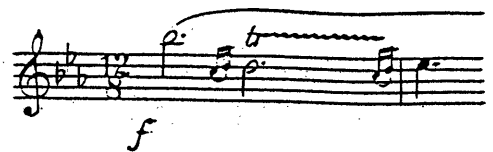
op • 37—1, 8m



op • 48—2, 116m~117m



op • 48—2, 131m



op • 55—2, 1m

譜例 11



op. 62-1, 68m~69m

以上の譜例が示すように、トリラーの前後に付加された前打音と後打音は先行音および後続音とを滑らかに結合させていて、いかにショパンが旋律音の継ぎに細やかな神経を配っているかがうかがえる。

(ハ) ターン Doppelschläge

ショパンは単純なターンを普通の音符で記譜することもあるが(譜例12)、主音符と主音符との間に挿入するターンと前打音つきターンが主である(譜例13, 14)。

譜例 12



op. 9-3, 29m

譜例 13



op. 15-1, 62m



op. 62-1, 12m

譜例 14 a




op. 9-2, 2m

b



op. 27-1, 22m

譜例14aの後半は前打音つきターンの奏法を示した。またショパンは前打音つきターンを裝飾音記号で書いたり（譜例14aの前半）、普通の音符で書くこともある（譜例14b）。その理由はターン奏法にメッツ・スタッカートの指示を与えるために普通の音符を用いたと考えられる。このほかショパンはターンの転回形  を用いているが、これはシュライファーの一種と考えられるので後の項で言及する。

(二) モルデント Mordent

伝統的なモルデントの用例は、ショパンのノクターン全作品の中には見出すことはできない。モルデントを避けた理由としては、上行して下行する滑らかなショパンの旋律傾向にとって、歯切れのいいモルデントは不向きであったと考えられる。

(三) 複前打音 Anschlag

ショパンの複前打音の用例は譜例15に示すように先行主音符を反復する形が多い。

譜例 15



op・32—1, 5m



op・48—2, 122m

この複前打音に似た音形をしばしば用いている。譜例16の点線はその複前打音の音形を示している。

譜例 16



op・9—1, 8m



op・32—1, 27m

(四) シュライファー Schleiffer

エマヌエル・バッハの「正しいピアノ奏法の試論」(注3)によると、シュライファーは、その名が示すように滑走することであり、旋律を滑らかにするものである。その種類は付点リズムのあるものとないものがあり、2音ないし3音からなり、主音符の前で奏されると述べている。エマヌエル・バッハのシュライファーに該当するショパンの用例は上行順次進行形（譜例17a, b）と上行ターン（転回ターンに同形）の2種類である。上行順次進行形を小音符で書くのはめずらしく（譜例17a）、譜例17bのように普通の音符で書いていることが多い。この普通の音符を裝飾音と見做すには異論があると思うが、シュライファーの旋律的特徴を残すものとして敢て例示した。これに反して上行ターン（転回ターン）は数多く用いられている（譜

例18)。

譜例 17 a



op・72—1, 35m

b



op・9—3, 40m

譜例 18



op・37—1, 1m



op・55—2, 30m

(ト) スナップ Schneller

スナップはモルデントの転回形であり、小音符（譜例19 a）で書くのが一般である。ショパンは短いトリラー（*tr*）で書いていることもある（譜例19 b）。

譜例 19 a



op・48—1, 18m

b



op・9—2, 30m

短いトリラーには拍より前に先取して奏する場合と拍と同時に奏する場合とがある。この違いは曲のテンポやフレーズの前後関係によって判断される。短いトリラーの前に休符がある時やフレーズが切れている時などは先取して奏されることが多い(注4)。ショパンはこの短いトリラーを小音符（譜例20 a 1, a 2）で書くこともあり、また普通の音符（譜例20 b）で書くこともある。この場合、音の長さが明記されているから、先行するか同時に奏すべきかの選択で奏者を悩ませることはない。譜例20 a 2は短いトリラーに前打音を加えられたものである。

譜例 20 a 1



op・37—1, 15m

a 2



op・37—1, 31m

b



op. 27-2, 19m



op. 32-2, 57m

エマヌエル・バッハの「正しいピアノ奏法の試論」に述べられている装飾音には、このほかにアルペッジョ arpeggio とベープング Bebung がある。分散和音によるアルペッジョは鍵盤楽器や撥弦楽器では古くから用いられていたが、ショパンにおいては終止に使われる単純なものから前打音と一緒に用いる様々な複合によるアルペッジョがある（譜例21a, b）。

譜例 21a



op. 48-1, 10m

b

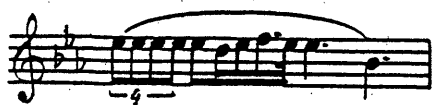


op. 48-1, 32m

譜例21aは右手で旋律と分散和音による伴奏を受け持っている。下行する主音符のメロディに小音符の装飾音（アルペッジョ）が絡まりメロディに生彩さを添えている。前打音つきアルペッジョ（譜例21b）は前打音によってアルペッジョを一層重みのあるものになっている。

ベープングは元来バロック時代のチェンバロ奏法の一つである。その奏法は鍵盤を押した指をすぐ上げないで指で鍵盤を揺するものであり、同一音の反復音に表情豊かなレガート・ティンモとクレッシェンド、デクレッシェンドの微妙な音色変化が可能となる。ベープングはピアノでは不可能であるが、ショパンの旋律にはベープングを想起させる同音反復がある（譜例22）。これらの同音反復を装飾音と言うことはできないにしても、往時の装飾音であったベープングの面影を残すものとして指摘することができる。

譜例 22



op. 9-2, 18m



op. 9-1, 1m



op. 27-1, 43m



op. 37-1, 16m

2 ショパン独自の装飾音

ショパンは伝統的な装飾音を取捨選択し、自己の音楽に適応さすだけでなく、さらに独自の装飾法を創造していった。その装飾音の創造は伝統的な装飾音の数種を結合させた、いわゆる複合装飾音とショパン独自の展開により装飾音郡との2つに大別することができる。

(1) 複合装飾音

複合装飾音は数種の異なった装飾音を組み合わせた装飾音郡である。ノクターンに見られる複合装飾音の傾向は、ターンを中心としたものとトリラーを中心としたものが圧倒的に多い。前打音とターンの結合は先に述べたように（譜例12, 13, 14, 15, 16）主音符と主音符の間に置かれた前打音つきターンである。これと同種と見做される譜例23 aの前打音つきターンは例外と考えられる。つまり実際の演奏は譜例23 bのようになり、前打音の先取音は主音符で記譜することも可能であるからである。前打音つきターンと後打音（譜例24の点線は後打音を示す）の結合は最も多く見られるもので、この種の複合装飾音の典型と見做すことができる（譜例24 a, b, c, d）。ただし譜例24 aは譜例23と同様に、この複合装飾音符の最後の小音符は続く主音符の先取音とも考えられるので、特殊な例と言える。典型的なものは譜例24 b, c, dに示すように、後打音郡が分散和音（譜例の□□）で作られていて、その分散和音は非和声音（譜例の×印）によって粉飾されている。

譜例 23 a



op. 37—1, 19m

b



譜例 24 a



op. 48—2, 41m

b



op. 15—1, 20m

c




op. 32—2, 14m

d



op. 32—2, 22m

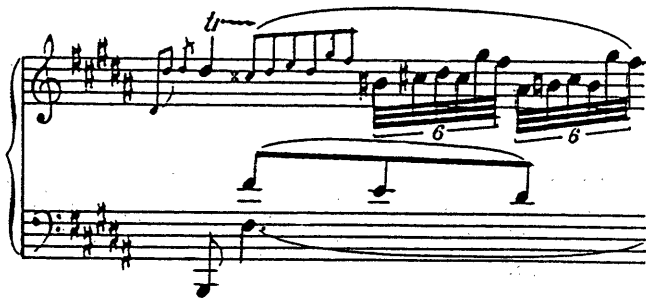
トリラーを中心とした複合装飾音は、必ずと言ってよいほど前打音つきトリラーである。トリラーに続く後打音郡の華々しい拡大はショパン特有の装飾法である。トリラーの前打音は同音反復によるもの、分散和音的なもの（譜例25 a, b, c), そして最も多く使われている上行トリラー（譜例26 a, b, c, d, e) とがある。譜例25 aは連続下行するトリラー間に長い装飾音郡が施され、単調なトリラーの連続下行進行に変化と多彩さを与えている。この長い小音符の装飾音郡は、初めターンで始まり上行音階を経てアルペッジョに分散して後続のトリラーへと導いている。このように前後のトリラーを結合させている点で後打音郡と言うより、むしろ挿入的、あるいは経過的装飾音郡と言うべきかも知れない。譜例25 bの後打音郡も非常にめずらしい。後続の主音符と全く同型なのに装飾音のように小音符で記譜しているからである。こうした例は既に述べたように、トリラーと後打音郡の音の長さに流動性と柔軟性を付与したものと考えられる。譜例 25 cの後打音は最も一般的な形を示している。譜例 26 a, b, c, の後打音（印）は所属和音から生じたものを非和声音（×印）で粉飾している。譜例 26 d, eの後打音郡は上行音階である。譜例26 dは3オクターブに渡る半音階であり、譜例26 eは1オクターブの上行半音階である。これらはショパンの大胆な装飾法を示すものである。

譜例 25 a



op・62—1, 71m

b



op・62—1, 73m

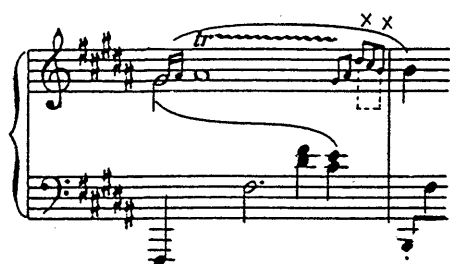
c



op・62—1, 74m~75m

譜例 26 a

b



H: V₇ I

op・32—1, 40m



f: I -II¹ I²

op・55—1, 14m

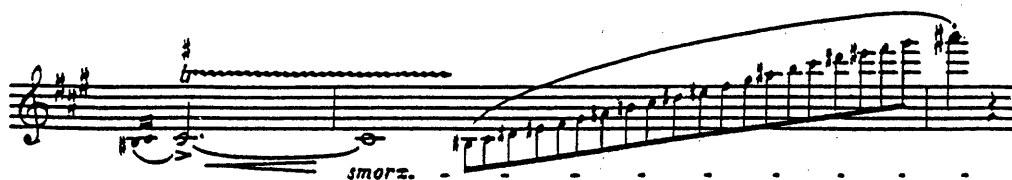
c



f: I -II¹ ※ I²

op・55—1, 46m

d



op・48—2, 135m~136m

e



op. 72—1, 37m

※ -II はナポリの和音を示す。

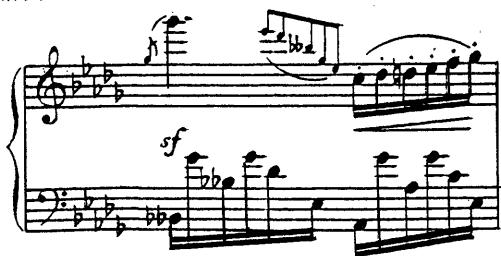
アルペッジョを旋律の前後に散りばめ、鮮やかな彩りを添える手法はショパンの得意とするものである。アルペッジョの用法は主音符の前に置く場合と後に置く場合とがある。前打音としてのアルペッジョ（譜例27）と後打音としてのアルペッジョ（譜例28）とである。トリラーの後打音としてのターンは非和声音で巧みに粉飾したり、あるいはアルペッジョで彩色している。前打音としてのアルペッジョは旋律の冒頭やフレーズの終止等に用いる一般的なものであるが、譜例28 a, b, c に示す後打音としてのアルペッジョは広い音域に渡る華麗な装飾法である。

譜例 27

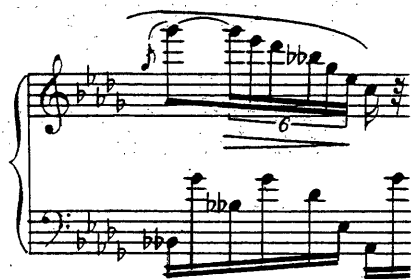


op. 62—1, 70m

譜例 28 a



op. 27—2, 8m



op. 27—2, 32m



op. 62—2, 65m

譜例28 a と b は同じアルペッジョでありながら b は普通の音符で記譜している。この場合、音の長さは固定されるが、小音符の場合には各音の長さに伸縮性があることは既に述べた通りである。譜例29 a の先取音と複打音との結合においても、譜例29 b のように先取音を普通の音符で記譜しないのは同じ理由によるものと考えられる。

譜例 29 a

b



op. 37-1, 14m



(ロ) ポルタメント portamento

ポルタメントの概念は音と音の間隙を円滑に奏することである。ショパンはポルタメントをピアノ音楽の装飾音として適応させている（譜例30）。

譜例 30

dolciss.



op. 15-2, 18m

(ハ) コロラチュア coloratura

コロラチュアは声楽用語としては、旋律の主要音の分離、音の装飾、伸長等拡大された音列が母音または一綴音の伸長によって歌われる多彩な技巧を意味する(注5)。ポルタメントもコロラチュア的一种と考えられるが、コロラチュアの本領はアラベスク風の旋律装飾、カデンス楽句や旋律反復の際の変奏手段として、またフレーズ間を継ぐパッセージなどの粉飾にある。ショパンの旋律様式には声楽上のコロラチュアが持つ装飾性が重要な要素として機能しているが、ショパンの全般的傾向はピアノが奏でる歌謡性にある。つまりカンティレーナ cantilena 的性格である。そのカンティレーナを華麗に粉飾しているのがコロラチュアの手法である。あらゆる旋律から音階や分散和音に至るまでコロラチュアの手段が施され自由なアラベスク模様を描いている。譜例31のカデンスに用いられている装飾音群はフェルマータの後、Ces, B, C, A の4音からなるトレモロが続き、メロディックな音形に解体して終止和音（変ホ長調の主和音）へ導いている。Ces, B, C, A の4音トレモロの持続はB音上の属7和音に対する非和声音（Ces, C, A）が属7和音の根音Bに纏わって不協和性を強めている。この不協和なトレモロは、それに続く経過的なパッセージに解決している。

譜例 31

op. 9-2, 32m~34m

ノクターン op. 9-3 の終止直前のカデンス（譜例32）は、先行するセカンド・ドミナント Doppeldominant のH音を掛留したアルペッジョで上行し、刺繍音Gを含む E-Cis-Fis-G-Cis-Dis の6音トレモロは4回繰り返した後、最高音に至って3度音の音形に変え2オクターブの間、半音階で下行して属7和音に復帰している。このような終曲を彩る華麗なカデンスはショパンのピアノイズムを顕示するものである。

譜例 32



op・9—3, 154m~157m

Ⅲ 装飾音の構造上の意義

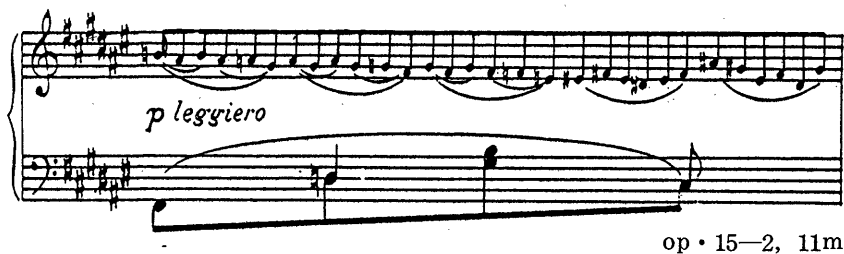
ショパンの装飾法は旋律構成に重要な機能を持ち、旋律的性格を特徴づけている。装飾音の機能としては、シンタックスとしての装飾法と旋律の要素としての装飾法とに分けることができる。

1 シンタックスとしての装飾法

(i) フレーズの終止、展開としての装飾音

譜例31, 32のカデンスは曲全体の終止として用いられている。op・62—1, 26m はセクション終止として用いられ、op・27—1, 83m は中間部から再現部への移行として機能している。発展的な用例は譜例33 a, bに示すように、提示（譜例33 a）では控え目な粉飾を再現（譜例33 b）ではより細分し発展的に扱っている。ほかに展開的な用例としては op・27—2, 51m~52mがある。

譜例 33 a



op・15—2, 11m



op・15—2, 51m

(ロ) フレーズ間の結合としての装飾音

ショパンは音域的に懸け離れたフレーズを結合させるためにアルペッジョを用いている (op.9-2, 12m~13m, op.9-3, 15~16m, op.48-2, 122m~123m)。

(ハ) 旋律反復の粉飾としての装飾音

古典的な意味の主題的発展に代るものとして、ショパンは旋律の反復の際、華麗な装飾を施し変奏している。しかし古典的な変奏の原理とは異なり、どんなに粉飾されても旋律の骨格は堅持している。ノクターン全作品の反復粉飾の用例は、op.9-1の2m~3mと10m~11mと72m~73m, op.9-2の1m~2mと13m~14m, 16mと24m, op.9-3の2m~3mと10m~11m, 7mと27m, op.15-2の4m~6mと12m~14mと52m~54m, さらにフレーズ終止の11mと51m, op.27-2の7m~9mと31m~33m, op.32-1の4mと16m, op.32-2の7m~9mと71m~73m, op.37-1の3m~4mと19~20mと35m~36mと85m~86m, 15mと31m, op.55-1の3m~4mと27m~28mと43m~44m, 5m~7mと29m~31mと45m~47m, op.62-1の28m~33mと68m~73m, op.62-2の1mと25mである。これらの用例のうち、1, 2期の作品に属するものは普通の音符で記譜していることが多く、3期の作品は小音符で記譜している。

2 旋律要素としての装飾法

単純装飾音および複合装飾音の用例において、個々の装飾音の機能について多少触れたが、ここで要約してショパンの旋律を特徴づけている装飾音を一覧にすると表(二)のようになる。

表 (二)

旋律要素の機能	装飾音の種類
持続・音量増減	トリラー, ペーブング
上行の弾力性	ターン, 一部の前打音
主音符間の滑走	ターン, シュライファー, ポルタメント
微細な音の揺れ	スナップ, 複前打音, 短いトリラー
和声的機能	アルペッジョ, 前打音(經過的, 掛留的)
特定音の強調	前打音, 複前打音

音量増減と持続は、譜例25, 26, 27, のトリラー, および譜例22のペーブングである。ここでの音量増減は漸次的な増減を意味することは言うまでもない。旋律の上行に見られる弾みはターン, およびその複合的ターンであり, 上昇運動に弾力性を与えている(譜例13, 14a)。旋律音間の円滑な運行はターン, シュライファー, ポルタメントの装飾音に見られる(譜例17a, 30)。微細な音の揺れは装飾音全般に言える特徴であるが, 譜例15, 16の複前打音, 譜例

19 a, b, 20 a のスナップなどが特に細やかな音の動きを示している。和声的機能を持つ用例は譜例 1, 2 に示した長前打音の倚音的效果と譜例 6 a, 21 a の分散和音が該当する。特定音の強調は旋律の頂点をなす音を際立たせるために、その音に前打音ないし複前打音等を付加したものである(譜例15, 18, 29)。

これらの装飾音が旋律構成の単なる一要素に止まらず、装飾音が旋律形に果している役割を示す証左として装飾音と主音符との相互浸透(譜例12, 14 b, 17 b, 29)があげられる。またカデンスやパッセージの流動的で柔軟なテンポ及び音長の伸縮性には明らかに即興的傾向が認められる。装飾を施された即興は、演奏技巧を誇示するものが多いが、抒情的なカンティレーナ様式の旋律の微妙な色彩の戯れも装飾音が深く関わっている。

引用文献

- 注1) Grové's dictionary of music and musicians より Arther Hedley のショパン作品表。
- 注2) The Fryderyk Chopin institute polish music publications (I. J. Paderewski) による VII. Nocturnes for piano。
- 注3) Carl Philipp Emanuel Bach の Versuch über die wahre Art zu spielen, Berlin, 1753年, 1762刊(邦訳, 「正しいピアノ奏法」上下・東川清一訳)。
- 注4) John Petrie Dunn の Ornamentation in the Works of Frederick Chopin, 1921年, 1971年, London (邦訳「ショパンの装飾音」高橋隆二訳)。
- 注5) 楽語辞典, 島崎赤太郎著, 共益書店。